

Le théâtre — Rire à pleurer

Jean-Cléo Godin

Volume 7, numéro 4, novembre 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036503ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036503ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J.-C. (1971). Le théâtre — Rire à pleurer. *Études françaises*, 7(4), 425–433.
<https://doi.org/10.7202/036503ar>

LE THÉÂTRE — RIRE À PLEURER

Il faut, dans toute la production dramatique annuelle¹, faire deux parts : celle des nouveaux venus, et celle des aînés. Jeunes aînés, bien sûr, dont les œuvres sont parfois plus novatrices que certaines créations de jeunes auteurs. Aussi s'agit-il moins d'une question d'âge que de perspectives différentes. S'il importe en effet que l'œuvre d'un jeune auteur soit rendue accessible au-delà d'une présentation scénique éphémère, le rôle premier et irremplaçable de l'édition n'est-il pas de constituer un répertoire complet des œuvres de ceux qui ont, chacun à sa manière, le plus compté dans l'évolution de notre jeune théâtre ? Ce ne sont probablement pas ces œuvres-là qui permettront de voir où va notre « jeune théâtre » ; mais il n'est pas sans intérêt de savoir aussi d'où il vient.

Ainsi la maison Leméac poursuit-elle son projet de publier toutes les œuvres de Marcel Dubé, où l'on ne compte pas que des réussites. Ce serait d'ailleurs étonnant, chez un auteur aussi prolifique, qui a tout de même dominé notre scène pendant une quinzaine d'années. L'un des « classiques » de son répertoire, *Florence*² (dont les éditions précédentes étaient épuî-

1. Ce relevé couvre à peu près la période allant de juillet 1970 à mai 1971.

2. Leméac, « Théâtre canadien », 1970, présentation de Raymond Turcotte.

sées), se trouve à nouveau disponible. *Un matin comme les autres*³, œuvre plus récente (créée en 1968), vient s'ajouter à la liste qui compte déjà une dizaine de titres. Celle-ci n'est pas de celles qu'on marque d'une pierre blanche, mais elle a sa place, au terme (pour l'instant) d'un cycle qu'inauguraient *les Beaux Dimanches*, à moins que ce ne soit — qui sait ? — un nouveau point de départ⁴.

La dernière saison de Radio-Canada nous aura permis de revoir deux œuvres « anciennes » de Francoise Loranger, *Une maison... un jour*⁵ et *Encore cinq minutes*. Deux pièces brillamment interprétées et réalisées, mais dont la première seule semblait avoir peu vieilli. Serait-ce que nous sommes désensibilisés à ce langage serré et sérieux qui fait pourtant la force d'*Encore cinq minutes*, que je persiste à trouver supérieure aux autres œuvres de ce dramaturge (et dont il faut espérer une réédition prochaine) ? Langage qu'on retrouve au service de ce manifeste politique qu'est *Médium saignant*⁶. Cette fois, paradoxalement, il est clair que s'est établi un hiatus entre le langage et le genre, car dans ce débat qui oppose le défenseur de l'unilinguisme français, Olivier, à Ouellette qui propose le seul anglais, la partie est trop égale ; aussi

3. Leméac, « Théâtre canadien », 1971, présentation de Martial Dassylva.

4. « Sous des dehors de comédie de salon, affirme le présentateur, *Un matin comme les autres* est en fait un drame (de salon si l'on veut) d'inspiration réaliste et naturaliste » (p. 17-18). C'est plutôt, il me semble, le contraire, car jamais ce « jeu de la vérité » qui démasque trois des quatre personnages de la pièce (Madeleine demeurant tout au long fidèle à elle-même) ne provoque une quelconque émotion tragique. Si on lit attentivement la seconde partie, on verra qu'au contraire le cynisme des personnages — Max surtout, qui devrait être le plus touché — démystifie le drame, et nous nous retrouvons, au terme d'une situation *potentiellement* tragique, en plein Boulevard ! Je n'ai rien contre ce théâtre, et un Dubé plus cynique encore pourrait sans doute en faire merveille. Le seul ennui, ici, est que le comique y soit involontaire.

5. Laquelle a également été rééditée aux Editions du Renouveau pédagogique (1970), dans la série « Lecture Québec », présentation et annotations de Jean-Cléo Godin.

6. Leméac, « Théâtre canadien », 1970, présentation d'Alain Pontaut.

la pièce ne peut-elle se terminer que sur cette étrange litanie d'exorcismes qui, avec le recul que rend possible la publication, semble bien puérile, presque loufoque.

Je me demande sérieusement, toutefois, si le problème n'est pas plus large et si, au-delà des défauts de telle ou telle œuvre, il ne nous est pas devenu difficile de prendre au sérieux... tout ce qui le paraît. Tout le théâtre engagé ne se débat-il pas dans cette contradiction ? Les trois pièces en un acte de Robert Gurik, par exemple, qu'on a réunies sous le titre de *les Tas de sièges*⁷. Surtout, je songe à l'œuvre trop oubliée d'un Jacques Languirand dont on vient tout de même de publier une courte pièce « de jeunesse », *le Roi ivre*⁸, et cette grande fresque créée au TNM en 1965, *Klondyke*⁹, alors qu'on rééditait enfin *les Grands Départs*¹⁰, dont la première édition était depuis longtemps épuisée. Cette dernière est une grande et belle œuvre, tout ce théâtre est riche et beau. Et *Klondyke*, par l'intégration du chant au dialogue, par ce « souffle de l'aventure américaine » qu'on y trouve — souffle « dionysiaque », précise l'auteur (p. 237) — me semble très « moderne ». Évidemment, c'est un énorme bateau à monter. Mais si on le montait tout de même, je suis à peu près sûr qu'il ne voguerait pas. Pour la même raison, je crois,

7. Leméac, « Répertoire québécois », 1971. Mais cette pièce pose surtout un autre problème, celui du contenu manifeste. A propos de cinéma, Dominique Noguez écrivait récemment que « l'efficacité politique d'un film est presque toujours en raison inverse de la présence explicite du politique dans le film » (voir *Champ libre I*, Cahiers québécois du cinéma, HMH, 1971, p. 17). Ainsi en va-t-il, il me semble, au théâtre. Et des trois pièces de ce recueil dont la bande couverture affiche « Je me souviens » octobre 70, je crois bien que la seule efficace — dramatiquement et politiquement — est celle que n'ont pas inspirée les Événements d'octobre, *D'un séant à l'autre*. Encore faut-il ajouter que, dans cette pièce, la dimension « politique » est suggérée par les quelques mesures de l'*O Canada* qui la scandent, et dont le texte se passerait bien.

8. *Voix et Images du pays III*, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 254-278.

9. Suivie d'une étude intitulée *le Québec et l'américanité*, Le Cercle du livre de France, 1971.

10. Éditions du Renouveau pédagogique, « Lecture Québec », 1970, présentation et annotations de Rénald Bérubé.

(la comparaison ne me paraît pas forcée) que l'idée même de jouer Claudel maintenant semblerait saugrenue.

Pour la même raison aussi, peut-être, qu'on ne songerait pas à jouer *Frédange* d'Yves Thériault¹¹, alors que le TNM hisse les voiles d'*Un bateau que Dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait, c'est-à-dire mal*, d'Alain Pontaut¹². Très différentes par le récit et par l'époque — la première date des années 50, le drame est paysan ; l'autre est aussi récente que sa publication, son cadre est intemporel —, ces deux pièces touchent néanmoins au domaine du « théâtre poétique », ce qui justifie qu'on les mette en balance, par hypothèse. Or, à supposer que *Frédange* soit une pièce très forte (ce qui n'est pas le cas), je crois qu'on ne courrait pas le risque de la jouer : elle est atteinte d'un virus dangereux, le sérieux... La pièce servira donc d'utile document, éclairant le *Marcheur* et le *Samaritain* dont elle est la contemporaine, complétant la galerie de ces héros bien connus chez Thériault et qui sont de grands dieux déchus¹³ ; mais elle ne sera pas jouée. L'on sait par contre que le bateau de Pontaut, s'il arrive à lever l'ancre, sera bien porté par le vent. Car ce n'est certes pas pour ses vertus hautement dramatiques, pour son mouvement ou quelque « suspense » qu'on a choisi cette pièce où il ne se passe à peu près rien d'autre que le naufrage lent d'un vieux bateau. C'est au contraire un théâtre « littéraire », dont le texte est beau, délicat, tout en subtilités ; il est surtout léger, invraisemblable, farfelu. Gama, capitaine de ce bateau, s'invente d'abord un ami qu'il nomme Sibelius et qu'il fera « mourir » quand sera venu le temps de s'inventer une vocation d'écrivain : il racontera les aventures d'un spermatozoïde... pendant que le moussaillon s'occupe à séduire sa femme. Situation inusitée, marivaudage *modern-style* qui, à sa manière,

11. Suivi de *les Terres-Neuves*, Leméac, « Théâtre canadien », 1971, présentation de Guy Beaulne.

12. Leméac, « Théâtre canadien », 1970, présentation de Jacques Brault.

13. « Je me crois un dieu tous les matins, dira *Frédange*, et le soir je me traîne au lit comme une chienne affamée... » (p. 55).

se situe bien dans un courant de théâtre parodique et parodié. « Qu'est-ce que fait Gama ? » demande Pervenche. « Des coups de théâtre », répond Fabert (p. 74). Tout cela n'est pas « sérieux » : mais n'est-ce pas ce que le spectateur désire ? Qu'on lui monte un bateau, il sera aussitôt bon complice...

N'allons pourtant pas croire que nous refusons tout à fait d'être sérieux ou tragiques. Nous aimons plutôt l'ambivalence et le paradoxe et, si l'on veut nous faire frémir ou pleurer, il faut faire semblant de vouloir nous faire rire. Notre sensibilité a été formée par l'image et les bandes dessinées ; nous « marchons » pour tout ce qui se situerait entre *Spirou* et *Astérix* d'une part, *Hara-Kiri* et *Mash* d'autre part. Le grand perdant demeure le théâtre « sérieux » d'antan. L'autre corollaire de cette vérité, c'est que nous aimons rire des grands drames, tragédies ou mélodrames d'autrefois. On se souvient du *Cid Maghané* de Ducharme. Quant à la célèbre *Aurore, l'enfant-martyre* qui, en son temps, fit beaucoup pleurer, le Centre du théâtre d'aujourd'hui en a fait *Si Aurore m'était contée*, qui fit plutôt rire aux larmes. Ceux qui ont pu, cet hiver, voir *Laver son linge sale* — spectacle réalisé à partir de textes empruntés à Deyglun, Gélinas, Lemelin, Dubé, Dufresne, Tremblay et Germain — joué par les élèves de l'École nationale de théâtre, auront également noté semblable phénomène : les textes « anciens » échappent facilement à leur intention tragique originelle, ils font rire (ou sourire) et non pleurer.

Comment s'étonner, alors, que les grands dramaturges de l'heure se nomment Barbeau, Carrier, Sauvageau, Tremblay (Michel¹⁴) ? Un Théâtre où se retrouvent la farce tragique, la fête macabre, l'instinct sacralisé, le quotidien grandi, par sa vertigineuse vacuité, jusqu'au tragique. Le succès de *la Guerre, yes sir*¹⁵ ! de Roch Carrier au TNM est à cet égard pro-

14. Et non Rénald, dont *Il suffit d'un peu d'air*, publié chez Leméac (« Répertoire québécois », 1971) montre bien qu'il faut plus qu'un peu d'air du temps et de talent pour passer la rampe : souffle et vent ne sont parents qu'en sémantique...

15. La version pour la scène (adaptée par l'auteur) a été publiée aux Editions du Jour (1970).

bant, car cette merveilleuse fresque — « vraie farce breughelienne », écrit Normand Leroux ¹⁶ — qui provoque le rire, cache (et donc révèle) en même temps une sourde angoisse, un drame profond. C'est une grande fête bruyante, où l'instinct l'emporte sur les « forces de l'ordre » comme (justement...) les villageois sur les soldats anglais qui n'en reviennent pas de cette « fête sauvage ». Fête macabre, néanmoins, puisque le cercueil de Corriveau en est le centre et le prétexte : rire et larmes voisinent ici, comme la vie et la mort. Univers de dérision et de déraison, mais qui est le nôtre : il le demeure après l'enterrement de Corriveau, et l'on sait qu'alors la fête est finie.

La technique est ici, fondamentalement, celle du grossissement épique. Si elle permet une succession plus libre, plus fantaisiste et apparemment gratuite des tableaux, cette technique n'est pourtant pas des plus faciles, et si le séduisant *Wouf wouf* de Sauvageau ¹⁷ — « machinerie-revue » aussi « hénaurme » que l'*Ubu* de Jarry — n'est pas une parfaite réussite, c'est précisément qu'il y subsiste quelque chose de trop brouillon, que l'agencement des scènes entre elles ne se fait pas sans heurt. Cette pièce montre néanmoins, avec une évidence fulgurante, l'étrange usage que l'on fait ici de l'épopée. Car le « héros » de cette aventure n'est, au bout du compte, que « Monsieur-wouf wouf-faim-faim-wouf-wouf » (p. 96), un être dont l'ambition première est de soulager ses besoins primaires, physiques, instinctifs : une sorte de bête dont le langage lui-même finira par éclater, réduit à une sorte d'aboïement vocalique. *Ben-Ur*, de Jean Barbeau ¹⁸, sans pousser aussi loin le paradoxe, l'illustre mieux encore. Car cette pièce, la plus belle que je connaisse de ce jeune dramaturge québécois (par opposition à « montréalais » cette fois, bien sûr), en parodiant la superproduction américaine, nous raconte l'aventure exemplaire de BENoît-URbain Théberge qui, ayant fait d'innombrables beaux rêves de richesse et de gran-

16. *Livres et auteurs québécois 1970*, p. 95.

17. Leméac, « Répertoire québécois », 1970.

18. Leméac, « Répertoire québécois », 1971.

deur, devra à la fin s'occuper du « p'tit qui chiâle », pendant que sa femme étend son linge. Héros, il le deviendra : accomplissant son devoir de « garde à la Brooks » (p. 38) — une entreprise bien connue, n'est-ce pas, qui envoie des camions blindés jusqu'à Toronto, histoire de se faire une bonne publicité (cf. p. 46) — il tuera un bandit, en récompense de quoi il se verra offrir « une prime [...] et un voyage à Acapulco » (p. 107)... En somme, cette « action d'éclat » porte à son comble la parodie de l'héroïsme, et ne consolera jamais tous les Ben-Ur de leurs échecs. Les épisodes tirés de bandes dessinées qui auront fait revivre sur scène — ce sont des moments merveilleux — les aventures de Lone Ranger ou de Tarzan demeureront, pour eux, les seuls beaux rêves. Mais ce sont ceux que l'on vit en creux, et c'est pourquoi Albert Millaire, dans sa présentation, n'a pas tort d'affirmer qu'« il faut aborder *Ben-Ur* comme une grande tragédie » (p. 5).

Barbeau n'a sans doute pas fini de nous étonner, et la production successive de plusieurs de ses pièces à travers le Québec est certes le phénomène le plus nouveau de la présente année. On a également publié, de lui, deux courtes pièces : *le Chemin de Lacroix* et *Goglu*¹⁹. Simple dialogue entre deux amis qui sont des morts-vivants pour qui, contemplant le fleuve à perte de soirée, le passage d'un « Empress » serait un grand événement, *Goglu* n'est pas une très bonne pièce. Décidément trop statique, elle reflète trop bien (donc mal) l'ennui et le vide de ces personnages. Dès les premières répliques, néanmoins, s'impose le sens étonnant du dialogue qui caractérise ce dramaturge. Seul Michel Tremblay, il me semble, possède autant que lui ce don qui, mis au service d'une intrigue bien menée, fait merveille. Ce miracle se produit dans *le Chemin de Lacroix*, pièce à trois personnages ou, en parodiant le chemin de croix, on nous raconte les démêlés de Rodolphe Lacroix avec la police. Mais ce récit se transforme bientôt en recherche d'un langage. Les jeux de mots et malentendus se multiplient, créant à leur tour

19. Leméac, « Répertoire québécois », 1971.

des situations cocasses, inattendues, élargissant le récit et imprimant à la pièce un rythme rapide et saccadé. On rit des efforts que fait Lacroix pour parler une langue correcte, et autant du Français Thierry qui veut la lui enseigner ; on rit aussi des saillies de la naïve Monique (la *steady* de Lacroix), comme de ses crises de jalousie quand le hasard lui révèle les infidélités de son ami. Tout cela est efficace, toujours risible. Le rire, cependant, sourd d'une réalité tragique, et il est clair que le véritable propos de cette pièce, comme le dira Lacroix, « c'était de dire au monde qu'on est toutes pognés dans le même bateau » (p. 48)... Au sens pascalien, nous sommes « embarqués » !

Cette entreprise, on le voit, rappelle celle de Michel Tremblay, dont les personnages font également rire, tant leur misère est extrême, leur univers bloqué. Avec *les Belles-sœurs* et *En pièces détachées* (dont la télévision nous a apporté, cette saison, une extraordinaire version), Tremblay s'était affirmé comme un grand dramaturge. Poursuivant la peinture de ses personnages, il nous conduit cette fois, avec *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*²⁰, à une sorte de *De profundis* d'où même le rire ambivalent et amer est banni et qui retrouve, dans une sorte de pureté austère, une authentique émotion tragique.

Récitatif nécessairement statique puisque les personnages y sont tous (sauf Carmen) figés dans une mort physique ou morale, le succès d'une telle pièce dépend donc de sa seule intensité, du pathétique poussé jusqu'au paroxysme²¹. Assis chacun d'un côté de la scène, l'une tricotant, l'autre buvant sa bière à la taverne, Marie-Lou et Léopold évoquent leur vie et tentent enfin, au-delà de la mort, de se parler et de se comprendre. D'échec en échec, tout cela ne peut que con-

20. Leméac, « Théâtre canadien », 1971, présentation de Michel Bélair. Signalons aussi la publication de *l'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, adaptée par Michel Tremblay de l'œuvre de Paul Zindel (Leméac, « Traduction et adaptation », 1970).

21. Hélène Loiseleur, dans le rôle de Marie-Lou, nous rappelait peut-être trop sa propre incarnation de la mère dans *En pièces détachées*. Par contre, quelle interprétation absolument éblouissante de vérité que celle-là !

duire au cri que Marie-Lou adresse, à la fin, à son mari : « Tu pourras jamais savoir comment j't'haïs ! » (p. 94). Vie toute remplie par la haine, « pour toujours » : cela ressemble bien à l'enfer. Quant à Manon, faisant corps avec sa chaise berçante et les mains liées par un incessant chapelet, elle ne sortira pas davantage de sa prison. « Tu vas finir comme eux-autres, Manon... » (p. 93), lui dit Carmen, la seule qui réussira à s'échapper. « Moé... chus libre », dira-t-elle, même si cette liberté est celle des clubs de nuit de la rue Saint-Laurent où elle chante ses « chansons de cow-boy » : liberté du seul naufragé qui a pu s'accrocher à un récif ou à une épave. Lueur d'espoir, malgré tout, dans un univers étouffant, désespérément quotidien, profondément tragique.

Pas « sérieux », ce nouveau théâtre ? Se moquant de tout, de nos petits vices et de nos vertus moins grandes encore, de nos échecs et (même) de nos petites réussites, il semble toujours vouloir nous divertir. Mais par-dessous ou au-delà — l'évolution de Michel Tremblay nous le montre avec éclat —, l'intention tragique subsiste, forte, tenace, permanente. Une ligne de force qui, en s'affirmant de plus en plus nettement, semble avoir fait oublier bien des recherches, bien des « remises en question » de la chose théâtrale qui, il y a un an encore, lui disputaient la scène. C'est peut-être tout bonnement que ce théâtre parle notre langue... De quoi s'étonner, alors, sinon de ce qu'on ait tant tardé à le faire... et que, le faisant, il nous scandalise ? Le rire, gras ou amer, de certaines farces ou parodies nous rassurait un peu ; mais nous avons oublié que l'humour est toujours l'envers d'un certain absurde, « la dernière des tristesses ²² ».

JEAN-CLÉO GODIN

22. Cf. Dominique Noguez, « L'humour, ou la dernière des tristesses », *Études françaises*, vol. V, n° 2, mai 1969, p. 139-161. À méditer par exemple, cette phrase qui trouve plus d'un écho dans notre théâtre : « ... entre désespoir et outrecuidance, honte perpétuelle et folle satisfaction, une certaine justesse de vue, la *selfconsciousness* des Anglais, qui est encore la moins mauvaise façon de se supporter, et la plus naturelle — c'est-à-dire la plus affreusement difficile — d'exister : nulle distance (au fond de soi) entre être et paraître » (p. 160).